

Solidão e labirintos

Adalberto Müller Jr.*

EM AMORES EXPRESSOS (*Chong qing sen lin / Chungking express*, 1994) e *Anjos caídos* (*Fallen angels*, 1998), filmes que se aproximam da estética tarantiniana, aparecem tematizadas também a violência, as drogas, a vida underground, mas, para além destes temas, Wong Kar-wai expressa o mal-estar do indivíduo no mundo pós-moderno, a dor e a solidão de se viver num tempo em que um homem ou uma mulher, enquanto indivíduos, contam muito.

Então, antes de mais nada, é preciso dizer que o rótulo “Tarantino chinês”¹ não condiz em nada com a ambição e com a realização estética deste que é um dos mais originais criadores da arte cinematográfica na década de 90. Da mesma forma, muito se tem falado da influência de François Truffaut, reconhecida pelo próprio Kar-wai. Mas seria necessário pensar em outro contemporâneo de Truffaut, Alain Resnais, com quem o cinema de Kar-wai tem uma afinidade mais profunda (estrutural, mais do que temática). Mas antes de comparar o diretor a este ou aquele, é preciso ressaltar que o seu cinema vem mostrando cada vez mais o potencial de um criador original. E o que é mais interessante: no Ocidente, seu cinema não chega como um produto exótico, a exemplo de tantos filmes do Extremo Oriente que por aqui aportam. Pelo contrário, o cinema de Kar-wai responde a muitas inquietações da vida nos grandes centros, estejam eles no Oriente ou no Ocidente.

Através de seus filmes, Kar-wai expressa uma sensibilidade contemporânea e universal, a exemplo de Tsai Ming-liang (*O rio / He liu*, 1997) e Takeshi Kitano (*Hana-bi*, 1997). Aliás, resguardadas as marcas estilísticas que os diferenciam, os três realizadores possuem um parentesco, ao menos temático: todos mostram homens e mulheres lançados nos “labirintos da solidão” da vida contemporânea, onde parece não haver solução (senão as extremas) para a doença da incomunicabilidade entre as pessoas - veja-se *O buraco* (*Dong*, 1998, Tsai Ming-liang).

Diversos elementos estilísticos, que vão da cenografia à fotografia, do figurino à trilha sonora, situam o cinema de Wong Kar-wai num universo muito próximo de uma sensibilidade neobarroca², que funde virtuosismo técnico e melancolia, exagero estético e conflito dramático. Um desses elementos, que se depreende da estrutura de seus filmes, em filigrana, é o labirinto. Como se sabe, o labirinto foi muito valorizado no barroco histórico, porque representava as inquietações de um homem cindido entre suas expectativas

religiosas e suas experiências mundanas. Contra as idéias que fundamentam os labirintos medievais, construídos nas absides das grandes catedrais, que possibilitavam uma saída teológica, os arquitetos e paisagistas barrocos imaginavam labirintos que serviam puramente ao prazer de se perder. No espaço cinematográfico criado por Kar-wai, a cidade é um grande labirinto cheio de entradas e saídas: os personagens passam o tempo todo atravessando longos corredores desertos.

Não apenas a cidade, mas as próprias habitações são pequenos labirintos. Em *Anjos caídos*, entramos com o matador em casas e em estabelecimentos comerciais em que inúmeros cômodos se intercomunicam. A montagem e a fotografia criam uma vertiginosa impressão de perda de referenciais de espaço, graças aos *jump-cuts*. Mesmo quando não estão apenas em Hong-Kong, os personagens parecem mover-se num espaço labiríntico: de um corredor, passa-se a um metrô; do metrô a um avião; de um avião a um quarto de hotel; do quarto de hotel a uma estrada, e tudo isso em planos muito rápidos. A articulação da montagem e da fotografia, e o tratamento de temas como o do herói doente, anormal, marginal (os “anjos caídos”) aproximam o cinema de Kar-wai daquilo que Pier Paolo Pasolini chamava de cinema de poesia, que se apóia formalmente sobre a câmera “subjéctiva indireta livre”:

“A idéia de Pasolini é que os autores do cinema moderno se servem do ‘estado de alma psicológico dominante do filme’, que é o de seu herói doente, anormal, para fazer dele uma mimese contínua, que lhe permita uma grande liberdade estilística anormal e provocante. [...] o cinema de poesia é aquele que faz uma mimese da visão de um herói neurótico, para afirmar o estilo, para fazer do estilo ‘o verdadeiro protagonista do filme’. Haveria, portanto, duas visões que entram em relação indireta livre: a mimética e a

subjetiva da visão interior da personagem, e a do ponto de vista objetivo da câmera, do narrador e do autor. As visões provocantes, obsessivas e aberrantes da câmera e da montagem (objetivas diferentes, ângulos estranhos, em desequilíbrio, falsos *raccords*, movimentos aberrantes...) expressam o estado anormal do doente, ao mesmo tempo em que o estilo do autor”³.

Da mesma forma que passa de um espaço para outro, a narrativa dos filmes de Kar-wai passa de uma história para outra, sem que sequer sejamos prevenidos, o que acaba conferindo à narrativa uma estrutura labiríntica. *Amores expressos* começa contando a vida do policial 233, que decide comer trinta latas vencidas de abacaxi enlatado depois que é abandonado pela namorada, e da traficante de drogas que anda dia e noite de peruca e óculos, traída por um grupo de traficantes islâmicos. Os dois acabam passando uma noite juntos em um hotel (ele comendo desesperadamente, ela dormindo), mas acabam se separando, para talvez não se reverem jamais. De repente, “entramos” na vida do policial 663 (o excelente Tony Leung, que ganharia o prêmio de melhor ator em Cannes 2000 por *Amor à flor da pele*), também abandonado pela namorada, e que passa a “ter um caso” com uma garçone que passa todo o tempo ouvindo “California dreamin’” do The Mamas and the Papas e que sonha ir para Los Angeles.

Uma forma narrativa um tanto análoga, mas com uma estrutura mais complexa, ocorre em *Anjos caídos*: inicialmente vemos agir o assassino profissional e sua “agente”, que não apenas contrata seus serviços, mas tem delírios amorosos (não retribuídos) com ele. O assassino acaba envolvendo-se com uma segunda mulher, provocando ciúmes em sua agente, o que irá custar-lhe a vida. Mas a história dos dois é interrompida pela do jovem Ho (o ótimo Takeshi Kaneshiro), um delinquente que passa as noites invadindo lojas alheias obrigando seus “clientes” a comprar seus produtos e serviços. É preciso destacar que cada mudança de história implica uma mudança de ponto de vista narrativo, e que a narrativa de Kar-wai é feita quase sempre em primeira pessoa, em *voice over* ou em *off-screen*, que nos permite desvelar o universo solitário e doloroso de seus personagens. O resultado é um cinema que encena o drama de consciências cindidas, que vagam pelos labirintos da metrópole.

Mais do que personagens, Kar-wai revela em seu cinema vidas tocadas pela melancolia. A melancolia não se confunde com a depressão e, sobretudo, com a nostalgia. Por isso, ela é a marca de uma sensibilidade comum aos heróis (ou anti-heróis) do nosso tempo:

“o nostálgico deseja fazer o Éden adorado presente. *Sobre o melancólico sempre paira o inferno da destruição*, onde quer que ele olhe. Para o nostálgico, até a dor é lembrada com prazer. Para o melancólico, não há alegria que dure, nem felicidade plena”⁴. (grifos meus)

Assim são as vidas dos “anjos caídos” de Kar-wai, condenados a viver no inferno da metrópole pós-moderna.

Felizes juntos (*Cheun gwong tsa sit / Happy together*, 1997) mostra uma situação que é a antítese do título do filme. Um casal de rapazes em crise, Fai e Po-Wi, decide ir para a Argentina a fim de conhecer as Cataratas de Iguazu. Antes mesmo de chegarem ao lugar sonhado, se separam, após violentas discussões. Em Buenos Aires, Fai trabalha duro para sobreviver, numa boate do Sur, enquanto Po-Wi se entrega às drogas e à vida noturna. Embora mantenha seus traços estilísticos (inclusive pela colaboração do fotógrafo Christopher Doyle), com este filme, o cinema de Kar-wai dá uma guinada narrativa.



Desde o título, percebe-se que o narrador toma uma certa distância de seus personagens, mas uma distância irônica, embora o filme seja narrado a partir de Fai. Isso fica bem claro na inesquecível seqüência das Cataratas: uma tomada aérea, num dia nublado, em câmara muito lenta, transforma as águas e o vapor numa paisagem impressionista que se move. Mas é sobretudo a canção, na voz também inesquecível de Caetano Veloso, que descobre o ponto de vista do narrador:

“dicen que por las noches
no más se le iba en puro llorar
dicen que no comía
no más se le iba en puro tomar
juran que el mismo cielo
se estremecía al oír su llanto
como sufría por ella
que hasta en su muerte la fue llamando
ay ay ay ay ay cantaba
ay ay ay ay ay gemía”⁵

Kar-wai costuma dizer que as canções, em seus filmes, falam sobre aquilo que permanece não-dito. Como na canção “Cucurrucucú paloma”, Fai e Po-Wi perderam suas almas, e agora saem “por las noches” do Sur chorando a perda irremediável. Anjos caídos, ambos se destroem e se laceram, cada um a seu modo. O tango reforça o caráter melancólico do filme.



É preciso lembrar que, mestre de sua arte, Kar-wai faz da música (mas também dos ruídos) um elemento narrativo poderoso. Numa das seqüências em que Fai e Po se reencontram, a câmera está colocada contra uma vidraça, no interior de um bar. Dentro do bar toca uma música brega, uma espécie de lambada. A imagem passa

a *slow* quando os dois estão fumando, e Fai diz ao seu companheiro: “Não me procure mais.” A expressão de dor e melancolia de Po-Wi contrasta violentamente com o ritmo dançante da canção suburbana que toca no bar.



O mais recente filme de Kar-wai, *Amor à flor da pele* (*Hua yang nian hua / In the mood for love*, 2000) se apóia, também, em uma atmosfera musical. Na verdade, em muitos momentos, o filme se aproxima da dança. Ao som da música de Michael Colasso, que funde uma melodia levemente chinesa a um *ostinato* barroco, a câmera lenta faz os personagens dançarem. Mais uma vez uma canção em espanhol se encarrega de comentar o filme: “Quizás”, na voz de Nat King Cole, é quase uma legenda sonora, pois tudo no filme gira em torno desse “quizás, quizás, quizás” que ecoa como um segundo *ostinato* barroco. O *quizás* expressa não apenas a impossibilidade que os protagonistas têm de transcender, o sentimento de culpa por um adultério que não chega a se consumir, mas aponta para o *quase*, o *indecidível* da sensibilidade neobarroca.

Se nos filmes anteriores o labirinto se fazia presente em termos de cenografia, aqui é a própria narrativa que se torna um labirinto. Todos os eventos são narrados a partir dos dois protagonistas, e, às vezes, um mesmo evento é narrado duas vezes sucessivamente, ora a partir de um, ora de outro, o que gera uma série de ambigüidades. É um filme maduro, e que mostra um diretor no auge de sua capacidade criativa.

Na Hong Kong dos anos 60, acompanhamos os destinos de Chow (Tony Leung) e Li-Cheung (Maggie Cheung). Chow é um jornalista casado que se muda para Hong Kong com a mulher, que viaja com frequência. No apartamento contíguo vive Li-Cheung, casada com um exportador que também viaja constantemente. Aos poucos ficamos sabendo que o marido de Li-Cheung e a esposa de Chow vivem um

relacionamento secreto, o que acaba aproximando Chow e Li-Cheung, que passam a viver uma relação dúbia e sempre distante. Chow e Li-Cheung são como que os antepassados dos “anjos caídos”: melancólicos, solitários, cheios de glamour e extremamente sensuais, eles prefiguram a crise subjetiva que iria se instaurar a partir dos anos 80 na Hong Kong de Kar-wai. Aliás, a Hong Kong dos anos 60 também é a cidade de Kar-wai; a cidade em que passou sua infância, e que o filme, proustianamente, tenta resgatar. Chow e Li-Cheung têm dificuldades não só para aceitar um relacionamento adúltero, mas sobretudo para amar, para se entregar. E quando descobrem que realmente amam, já é tarde demais. “Estás perdiendo tiempo, pensando, pensando...”, diz a canção na voz de Nat King Cole, que também funciona como o “monólogo interior” dos dois personagens.



A estrutura temporal labiríntica de *Amor à flor da pele* remete aos filmes de Resnais, sobretudo a *Hiroshima mon amour* (1959) e *L'année dernière à Marienbad* (1961). Leitor de Proust, Resnais trabalha nesses filmes com um espaço-tempo complexo, em que as estruturas temporais e espaciais se permutam, se encadeiam e se sobrepõem, à maneira de um labirinto de muitas dimensões. Ao analisar *Hiroshima mon amour*, Gaston Bounoure fala de dois tempos em Resnais: “um tempo horizontal (a linha reta do tempo newtoniano) que é o tempo do mundo, da história. Um tempo vertical (a *durée* interior) que é o tempo do eu”⁶. Mas esse dualismo simples se complica com a projeção do instante interior sobre o tempo horizontal:

“sobre a horizontalidade do tempo se desdobra a sucessão inconsciente, átona e neutra dos instantes. Ao longo desse uniforme escoamento apenas surgem, vez ou outra, golfadas que logo se interrompem, imaginações, coincidências ou devaneios. Mas, às vezes, surge aí também o acontecimento, como um grito. Percepções, sensações, emoções se sobrepõem e restituem a identidade do eu,

ora se diversificando até a confusão, ora simplificando-se até a obsessão. E enquanto o instante se irradia assim em sua profundidade vertical, ele é como que tragado pelo tempo horizontal que prossegue sua inexorável progressão”⁷.



Essa idéia de tempos que se superpõem, e de um instante que se irradia faz pensar num autor que ilumina ao mesmo tempo a obra de Resnais e de Kar-wai, o argentino Jorge Luis Borges. Como se sabe, a idéia da refutação da realidade através de um conceito de tempo circular ou bifurcado é um dos emblemas da ideologia borgesiana. Um de seus contos mais conhecidos, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, é uma espécie de teoria desse tempo. Lá, fala-se da obra de um chinês, Ts’ui Pên, obra que é ao mesmo tempo um romance e um labirinto, e cujo tema fundamental é uma certa teoria do tempo:

“a diferencia de Newton y de Schopenhauer, (...) [Ts’ui Pên] no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmentese ignoran, abarcatodas las posibilidades”⁸.

Uma das características do cinema de Resnais, que também se verifica nos filmes de Kar-wai, é, justamente, a da “descontinuidade temporal”⁹ em que diversos tempos

convergentes vão se apresentando à medida que se desenvolve a narrativa. Em *Amor à flor da pele*, o tempo progride de forma incerta, permanece às vezes *numquase-tempo*, ou num *tempo-quase*, em que a narrativa estanca, ou progride muito lentamente.



Alguns eventos, como os encontros dos dois no restaurante, se repetem (apenas) não para representar o cotidiano, mas para exprimir um tempo que se dilata, a partir da consciência dos personagens. A questão é: quanto tempo pode durar o gesto mais impensado? Quando Chow fuma no escritório, sozinho, fora do expediente, temos a impressão de que o cigarro nunca vai acabar, e que a música e a fumaça do cigarro se transformaram no próprio tempo materializado, como se o tempo é que estivesse “à flor da pele”.

O descentramento do ponto de vista narrativo e a descontinuidade temporal fazem de *Amor à flor da pele* um filme em que a imagem (o plano) adquire um estatuto privilegiado, transforma as ações naquilo que Deleuze chama imagem-tempo, que privilegia as situações puramente óticas e sonoras¹⁰. A crítica chamou a atenção para o aspecto sensorial do filme de Kar-wai:

“filho legítimo de um cinema sensorial no melhor dos sentidos. Sensorial porque as imagens nos levam a sensações praticamente reais de cheiro, perfumes ou fumaça de cigarros acesos em cena. Há cenas de chuva que evocam o odor do orvalho à noite e, pelo menos em três cenas, eu poderia jurar que pude sentir o cheiro do pescoço de Cheung...”¹¹.

Mas nesse filme, ao contrário dos anteriores, a preocupação extrema com a construção do plano (a estetização do plano) substitui as vertiginosas experiências de fotografia e montagem. Num filme como *Anjos caídos*, é a ação que a câmera persegue desesperadamente.

Em *Amor à flor da pele*, pode-se dizer, emprestando-se uma bela frase de Deleuze, que a ação *flutua* na

situação¹². Assim, os planos e seqüências desse filme pedem menos a atenção para o que está por vir do que para o que se apresenta: o presente se corporifica, o tempo se presente, a imagem cinematográfica fica exposta “à flor da pele”.

Notas

* Doutor em Letras - USP.

- 1 Essa associação é feita pela divulgação dos filmes de Kar-wai no Brasil e pode ser encontrada, por exemplo, até nos encartes das fitas VHS disponíveis nas locadoras.
- 2 LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neobarroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- 3 PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000, p.78.
- 4 LOPES, op. cit., p.61.
- 5 Trechos da canção “Cucurrucú paloma”, autoria de Tomás Méndez.
- 6 BOUNURE, Gaston. *Alain Resnais*. Paris: Seghers, 1974, *Cinéma d’Aujourd’hui*, p.46.
- 7 *Ib.*, p.46-47.
- 8 BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Oveja Negra, 1984, p. 96.
- 9 DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.146.
- 10 *Ib.*, p.11.
- 11 MENDONÇA FILHO, Kléber. “Belo Kar-wai via Truffaut e boleros”. In: www.uol.com.br/filmes/amoraflordapele.htm
- 12 DELEUZE, op. cit., p.13.